

Subversión desde el discurso no-verbal y verbal de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat

Jesús J. Barquet

No sólo los parlamentos de los personajes, sino también las importantes acotaciones de ambientación, recitado y vestuario hechas por Antón Arrufat (n. Santiago de Cuba, 1935) en su texto *Los siete contra Tebas* (*LSCT*) (1968), me permiten analizar aquí, desde las limitaciones propias de la sola lectura,¹ la instancia subversiva que contienen los componentes no-verbales de la representación escénica en su íntima relación con el discurso verbal de la pieza.

Además de los elementos metafóricos de carácter temporal indicados por el dramaturgo para la ambientación de su pieza (a saber, la noche moral de la guerra fratricida en que transcurre la mayor parte del texto y el amanecer esperanzador y utópico en que termina, paréntesis temporal no señalado en los hipotextos griegos de los que parte el texto cubano),² Arrufat complementa determinados parlamentos de sus personajes con un recitado expresivo y temático³ que establece curiosos contrapuntos o divergencias con lo que se está transmitiendo de forma verbal. Abierto a las más diversas realizaciones escénicas e innovador con relación a los hipotextos, este contrapunto verbal-gestual constituye uno de los recursos dramáticos más utilizados en *LSCT* y que podemos encontrar ya en *Electra Garrigó* (1948) de Virgilio Piñera, como me señaló Matías Montes Huidobro. Dicho recurso le permite a una pieza como ésta, apoyada fundamentalmente en un texto lingüístico que podría resultar demasiado estático y denso para el espectador contemporáneo, ganar en dinamismo y teatralidad. Esto se aprecia en ciertos parlamentos del Coro y, fundamentalmente, en la concepción de los Espías como un personaje dual.

En el caso del Coro, este emite sus parlamentos sobre los efectos de la guerra mientras danza y realiza una vocalización simbólica del entrechocar de las supuestas armas en la batalla por Tebas (88-93). Así Arrufat realiza escénicamente el esperado momento bélico – totalmente ausente en el texto

de Esquilo – y le da un mayor suspenso a su trama. En el caso de los Espías, el contrapunto verbal-gestual está en la génesis de otra de las innovaciones que presenta el hipertexto cubano: su duplicación del personaje del Mensajero (Espía) en Esquilo. Arrufat presenta dos Espías con el objetivo de que uno realice con movimientos corporales (mímica) lo que el otro narre verbalmente, con lo cual logra, además, un efecto de “teatro dentro del teatro” en su pieza. De ahí que acote siempre el autor que “mientras un [Espía] habla el otro permanece en silencio, realizando físicamente las imágenes de la narración” (29), es decir, palabra e imagen “se complementan produciendo la unidad significante/significado” (Barranco 50). Un momento relevante de este contrapunto verbal-gestual lo constituye la escena en que los Espías describen a los jefes enemigos destinados a atacar las puertas de Tebas. Esta escena resulta doblemente innovadora porque, además de la duplicación de los Espías, Arrufat presenta verbalmente las diversas motivaciones que impulsan a los enemigos, las cuales no aparecen en las fuentes griegas, limitadas sólo a describir los escudos y el físico de los invasores y a destacar críticamente su “vana” arrogancia y belicosidad verbal (Esquilo 94). El análisis detallado de dichas motivaciones revela la circunstancia cubana de los años 60 que inspiró esta innovación de Arrufat, como veremos más adelante en el caso de Capaneo.

Por otra parte, los Espías escenifican un segundo desdoblamiento: junto al contrapunto verbal-gestual (Arrufat reitera esta propuesta suya en las pp. 51 y 58), la descripción de los invasores va pasando de tercera persona (como ocurre en Esquilo y Eurípides) a primera persona; es decir, los Espías de Arrufat se desdoblan y asumen las características verbales y gestuales de los enemigos descritos, con lo cual la pieza gana en intensidad dramática. Veamos cómo la descripción de Hipomedonte demarca ya este novedoso segundo desdoblamiento en los Espías de Arrufat:

Oigo su voz, quisiera
describir sus gritos, el
sonido rajado de su garganta.
Grito como él, chilló,
amenazo, amenaza despojar
a Tebas de sus tierras
y esclavizar a sus hombres
a mis ansias de posesión. (53)

La escenificación de este pasaje del texto escrito involucra también a Etéocles, el gobernante de Tebas, el cual ha sido identificado con Fidel Castro en las diversas lecturas contextuales que el texto de Arrufat – productor consciente de esta referencialidad – ha provocado desde su aparición en 1968.⁴

El auditorio creado por la descripción que los Espías hacen de los jefes enemigos está formado por el Coro, Etéocles y los Seis Adalides. Durante la primera parte de la escena, Etéocles y los Adalides (ausentes físicamente en los hipotextos griegos) “se mueven unidos,” acota Arrufat (50), unidad ésta que podría referirse conceptualmente a la del líder popular con su ejército. Pero, de pronto, la vívida descripción en primera persona que los Espías hacen del enemigo Capaneo lleva a Etéocles a individualizarse, es decir, a moverse fuera de la unidad inicial. Resulta significativa, pues, la mímica expresiva que Arrufat le asigna a Etéocles en este momento del relato de los Espías. Algunos elementos referidos al invasor Capaneo ponen en crisis al Etéocles de Arrufat. Las connotaciones semánticas de este cambio en el comportamiento gestual de Etéocles podrían ser las siguientes. Al reproducir directamente y con peligrosa fidelidad el discurso de Capaneo, los Espías hacen públicas algunas verdades que Etéocles le había escamoteado a su pueblo; a saber, que el soberbio odio fratricida y la culpa por el desastre que se avecina son asuntos pertinentes tanto a Etéocles como a su hermano Polinice. Como el pueblo – presente allí a través del Coro y los Adalides – está escuchando por primera vez estas verdades, a Etéocles no le queda sino manifestar de manera extremada, física y verbalmente, su evidente incomodidad ante un discurso ajeno que pone al suyo parcialmente en crisis delante de su pueblo. Mientras verbalmente intenta no sólo desacreditar la pretendida aspiración a pureza de Capaneo sino también desviar hacia Polinice las inculpaciones hechas por Capaneo, Etéocles se desenvuelve físicamente con bruscos movimientos escénicos (“De repente se estremece sobresaltado,” “Se lleva el puño a la frente, se pone de espaldas”) hasta terminar su parlamento con el gesto efectista de arrebatarle al Espía I la antorcha que representaba a Capaneo en su descripción y apagarla “con el pie” (55-57). Como se ve en este ejemplo, además del texto escrito, el recitado expresivo asignado a Etéocles – y cuya mejor recepción provendría de una eficaz puesta en escena – ayuda a revelar los móviles demagógicos que orientan y conforman su comportamiento público. En la versión que da Etéocles – diferente a la del Coro, quien cuestiona la responsabilidad debida a ambos en la inminente guerra fratricida⁵ – el único que odia, es culpable, abusa del poder y marcha a su perdición es Polinice; por eso le advierte al aliado de su hermano lo siguiente: “Es su culpa, Capaneo. Suya tan sólo. Al odio / prestas tu brazo. Eres su cómplice. No te salvarás” (57). Pero, al final de la pieza, esta condena se revierte contra el propio Etéocles: por su soberbia, él también debe morir para que el pueblo de Tebas pueda cerrar un ciclo trágico de su vida y, liberado de la nociva herencia de la soberbia del poder, abrirse a la

esperanza.⁶ Frente a los necesarios cadáveres de los hermanos (víctimas sacrificiales), el Coro exclama sabiamente lo siguiente: “El odio se desvanece / en este cuerpo inerte . . . / Nos deja libres, sin herencia” (104), “El sacrificio consumado, / abre las puertas” (104); y frente a los victoriosos Adalides, el Coro afirma lleno de esperanzas: “Con ustedes amanece, tebanos” (105).

Entre otras acotaciones escénicas de importancia destacan las referidas al vestuario con motivo de la investidura de las armas en Etéocles y los Adalides. Nótese que la referencia a las armas no aparece en los hipotextos griegos: Esquilo sólo muestra a Etéocles pidiendo que le traigan sus knémidas (especie de polainas protectoras) antes de irse a pelear contra su hermano (97). Pero la investidura que propone Arrufat es sumamente curiosa: ocurre “en un ceremonial de gestos precisos y dinámicos” prescindiendo “de la presencia física de las armas” (27, 44). Paralela a esta investidura ritual, los personajes involucrados van desarrollando sus respectivos parlamentos en monólogos o diálogos. Ante la ausencia física de las armas, la real investidura resulta ser, entonces, la del lenguaje: la investidura de un discurso verbal que busca reafirmar al personaje ante sí mismo y ante su auditorio.⁷ Los componentes no-verbales y verbales de la representación escénica se entrelazan así de forma metafórica y enriquecen semánticamente el texto.

Según Roland Barthes, todo objeto (que en el caso de *LSCT* serían las armas) tiene “una profundidad metafórica, remite a un significado, es “el significante de un significado” (10). El significado “guerra” a que habrían remitido las armas en las escenas de la investidura no queda anulado con la omisión física de las mismas, sino novedosamente referido a través de un nuevo significante: las palabras. Ellas ocupan el lugar de las armas, duplicando así la significación de esta “guerra de Antón.” La colisión esencial del pueblo te(cu)bano no resulta ser únicamente bélica: es también un conflicto ideológico-verbal ofuscado por la soberbia irracional y los discursos autoritarios de sus dos protagonistas.

La prohibición de *LSCT* y el consiguiente ostracismo vivido por su autor por más de diez años en Cuba son una prueba irrefutable del poder subversivo de las palabras. Ante los ojos del Estado socialista, el escritor que transgrede las normas constituye un delincuente y, como tal, debe ser sancionado; así lo ha relatado recientemente con tonos kafkianos el propio Arrufat: “Había cometido, al escribir *LSCT*, un delito que nunca se me dijo en qué consistía realmente ni qué tiempo debía pagar por cometerlo. ¿Quiénes debían decírmelo y quiénes debían perdonarme? Tampoco lo supe nunca”

(“Profesión” 107). En este sentido, se podría relacionar *LSCT* con la producción cultural del antiguo campo socialista europeo que, entre diversas instancias, le sirve de contexto ideológico,⁸ y establecer así un paralelo entre Arrufat y otro dramaturgo muy convulsionado también en aquel año de 1968, el checo Václav Havel, quien considera que esta capacidad subversiva del lenguaje es una peculiaridad de los sistemas socialistas reales que no resulta ya tan observable en los actuales regímenes capitalistas desarrollados: “I really do inhabit a system in which words are capable of shaking the entire structure of government, where words can prove mightier than ten military divisions,” afirma Havel (5). Si bien Esquilo pone en boca de Etéocles un descreimiento ante los poderes efectivos del lenguaje (“suelta su lengua con necia alegría,” 91; “una vana lengua sin obras,” 94; las letras del escudo “tan vanas como tu orgullo necio,” 97), Arrufat prefiere resaltar, como Havel, la capacidad subversiva y destabilizadora de las palabras.

Al nivel del discurso verbal se destaca, entonces, la fundamental participación subversiva del Coro en la pieza: individual o colectivamente las mujeres del Coro raras veces están de acuerdo con Etéocles o Polinice, y en numerosas ocasiones expresan de forma desafiante ideas y sentimientos diferentes y hasta opuestos a ambos. Con esto, Arrufat lleva a términos de independencia, el distanciamiento del coro que presentaba ya la pieza de Eurípides con relación a la de Esquilo. Frente a la investidura verbal con que los dos hermanos reclaman sus respectivos derechos al poder y justifican la conducta fratricida que puede llevar a Tebas al desastre, se levanta la persistente rebeldía verbal del Coro llenando el texto de preguntas retóricas que, a manera de leitmotivo, ponen en crisis todas las supuestas certezas o razones de los hermanos. El Coro, encomendándose a los dioses y a la fortuna, llega incluso a invocar repetidas veces a un utópico salvador de la Ciudad no identificado con ninguno de ellos: “Ay, amigas, ¿quién nos salvará? / ¿Quién acudirá a nuestra súplica?” (32, 34, 35). Asimismo, el Coro cuestiona verbalmente la supuesta necesidad del enfrentamiento entre hermanos y la validez integral de la figura histórica de Etéocles: “¿Por qué buscar a Polinice, por qué mezclar tu sangre / a su sangre, manchando la ciudad y tu misión?” (83). Finalmente, el Coro expresa las dos preguntas claves que todos los cubanólogos de dentro y de fuera de la Isla se hacen hoy día sin saber responderlas: tras la muerte de Etéocles, instaurador del nuevo orden popular de Tebas, el Coro se pregunta: “¿Quién nos dirigirá ahora? / ¿Qué será de tu obra?” (103).

Ante esta indisciplina ideológico-verbal del Coro – la cual lleva, como en Esquilo, al propio Etéocles a ordenarle fuertemente que se calle (38, 39) –, es sólo la afirmación del Coro de que “Nuestra suerte será la suerte de todos,” la que logra complacer al gobernante: “He aquí al fin, una palabra que me agrada. Por ellas les perdono todas las demás palabras” (40). Pero éste es sólo un perdón dentro de la ficción, ya que no lo ha recibido todavía en la realidad el texto de Arrufat bajo el gobierno de Castro. Contraria a la afirmación de Polinice de “¡no destruirás mi ejército con palabras!” (71), la oficialidad cultural cubana ha estado siempre consciente del poder subversivo del lenguaje.

Frente a esta capacidad subversiva, se encuentra – ya en cualquier sociedad – otro poder: el de la palabra emitida desde el poder, la cual suele ser engañosa y tiene la misma textura de un arma dañina, según afirma también Havel:

Words that electrify society with their freedom and truthfulness are matched by words that mesmerize, deceive, inflame, madden, beguile, words that are harmful – lethal even. The word as arrow. (5)

Así como el discurso libre del Coro sobre la principalidad de la vida y la cordura representa la instancia subversiva del lenguaje verbal, el discurso bifronte del poder de los dos hermanos expertos en retórica representa la instancia engañosa (o demagógica) y nociva de las palabras-armas (flechas). En este sentido, la entrada de Polinice en el texto como *alter ego* de Etéocles, como su doble o espejo (81, 83), sirve para mostrar no sólo la amoral soberbia de los poderosos sino también la manipulación y dominio del lenguaje desde el poder. De ahí que, en el diálogo que sostienen los hermanos y que Arrufat extrae de Eurípides, Etéocles diga: “Es pronta tu lengua, con facilidad argumentas. / ¡Eres un buen retórico!” y Polinice le responda: “Tuvimos el mismo maestro. ¿No lo recuerdas?” (72). La común escuela retórica de ambos es lo que le permite a Polinice revelar la falsedad de los argumentos de su hermano. No sólo debate con argumentos simétricamente inversos las ideas de Etéocles, sino que también conoce los sutiles vericuetos emocionales e histriónicos de la emisión verbal desde el poder. Aunque Arrufat no haga acotaciones sobre el recitado expresivo en esta escena, sólo la actuación de quien represente a Etéocles puede justificar las siguientes palabras de Polinice, las cuales acusan además una tácita aceptación de la naturaleza demagógica de todo discurso desde el poder:

El temblor de tu voz te desmiente.
Pero no importa. Sé que debes fingir
delante de estas mujeres. En eso eres
un buen gobernante. Usas la máscara
que los demás esperan y en el momento preciso.
Pero no importa. Me basta con que veas
el resplandor de *mis armas*. (69)⁹

Así comienza la guerra verbal entre los hermanos: como Polinice entra a escena “sin armas” (68) – en Eurípides entraba “vestido con toda su armadura” (110) –, el énfasis verbal puesto ahora en ellas constituye una referencia metafórica a la fuerza bélica de sus argumentos contra los de su hermano. En el choque o esgrima verbal entre ambos Arrufat utiliza, según Frank Dauster, la esticomatía de los griegos (*Ensayos* 57), presente ya en Eurípides (123-126). Así como Etéocles usa el motivo del espejo para simbolizar su identidad similar con Polinice – provocando además un sugestivo eco de sus reproches contra Anfiarao: “Es un espejo demasiado costoso y sangriento» (60) –, este diálogo entre los hermanos deja en el lector igual impresión de espejo al nivel léxico: el diálogo está construido sobre las mismas parejas de conceptos opuestos (justicia/injusticia, orden/desorden, pureza/impureza, medios/fin) que se redefinen en cada enunciación según los intereses retóricos y políticos del emisor. Como señala Havel, ninguna palabra “comprises only the meaning assigned to it by an etymological dictionary. The meaning of every word also reflects the person who utters it, the situation in which it is uttered, and the reason for its utterance” (6). De ahí que los discursos verbales en esta pieza de Arrufat no sólo nos informan de las ideas y sentimientos que se debatían en la Cuba de entonces, sino que también nos revelan las coyunturas sociopolíticas y los intereses personales que han determinado las emisiones y las omisiones de cada hablante, y tratándose del poder, los discursos autoritariamente soberbios que, queriendo anular al opuesto, podrían llevar a un pueblo a su destrucción. Por fortuna, Tebas se salva en la pieza de Arrufat: sólo los detentadores del lenguaje dominante acaban consumidos por las acciones violentas provocadas por sus propias palabras. De ahí que el Coro diga curiosamente al entrar los cadáveres de los hermanos lo siguiente: “Ya están aquí. Ya no se trata de palabras. / La realidad golpea con una espada fulgurante” (102).¹⁰

Hay, además, en el discurso verbal de *LSCT*, una sugerida y compleja analogía entre la amoralidad pretendidamente purificadora de Capaneo y la del propio Etéocles, elemento este totalmente ausente en los hipotextos griegos. No sólo Polinice, también Capaneo le resulta molesto al Etéocles de Arrufat. Las motivaciones de pureza de Capaneo (“Ama tan sólo la pureza,” 56) son total invención de Arrufat y, como veremos más adelante, las implicaciones de esta actitud también se revierten contra Etéocles. Particularmente resulta subversiva esta analogía porque la escena antes comentada de la descripción de Capaneo y la súbita cólera de Etéocles la cierra el rebelde y cuestionador Coro con una sentencia de muerte dirigida de forma general a todo “negador de la vida.” Mientras el Coro de Esquilo se refería únicamente a Capaneo y Tebas (“Perezca quien se gloria lanzando tan terribles amenazas contra la ciudad,” 91), el de Arrufat parece aludir a muchos otros y con razones más sutiles y peligrosas en la Cuba de los años 60: “¡Perezca quien divide a los hombres / en puros e impuros! Y orgulloso de / su pureza derrama sangre . . . / e inicia la persecución” (57-58). Recordemos que, ya para 1968, se habían sufrido en Cuba, además de las persecuciones y fusilamientos políticos (no sólo contra antiguos batistianos sino también contra antiguos colaboradores de la revolución), las primeras formas de represión ideológico-cultural (cierre de *Lunes de Revolución* y de las publicaciones *El Puente*, censura del documental *PM*, entre otras),¹¹ religiosa y moral (apertura de los campos de trabajo forzado conocidos como Unidades Militares de Ayuda a la Producción o UMAP); de ahí que esta sentencia sutil del Coro contra todo aquel que divida, persiga y mate en aras de una pureza que sólo él encarna, tenía en el contexto cubano de entonces una posible lectura referida al gobierno de turno. Así lo revela el apócrifo censor Leopoldo Avila cuando, en la crítica ideológica que le hizo en 1968 a *LSCT* y a su autor, se muestra inconfesa y reveladoramente molesto – como Etéocles – por la caracterización de Capaneo y las sentenciosas palabras del Coro: “Aquí hay que detenerse en la guerra de Antón,” afirma celosamente Avila (17).

No considero, sin embargo, válidas las acusaciones suyas y de la UNEAC de que *LSCT* sea un libro contrarrevolucionario que sólo sirve al enemigo imperialista (UNEAC 15). Considero que las propuestas semánticas de Arrufat en *LSCT* constituyen argumentos políticamente peligrosos, por subversivos, en el contexto cubano de entonces y de ahora.¹² Su llamado a una paz tolerante, al diálogo entre hermanos de una u otra ideología, a abandonar la soberbia desde el poder de cualquier tipo para “detenerse y

pensar,” es decir, su llamado a gobernar “sereno, con cuidado y justicia mayor,” como se señala dos veces en *LSCT* (41, 101) sin fuente alguna en los hipotextos griegos sino en las necesidades sociopolíticas cubanas, no estaba necesariamente reñido con el “orden nuevo” de justicia social implantado por Etéocles en Tebas (o sea, por Castro en Cuba). Más bien aspiraba a mejorarlo, a humanizarlo (¿acaso el “socialismo con rostro humano” que se estaba proponiendo en algunos países del campo socialista europeo de entonces?),¹³ a flexibilizarlo en aras de la vida y el bienestar común: “Adiós, Etéocles. No podemos censurarte: / tu obra está en nosotros. Sabremos continuar / esa justicia que no se arrepiente ni claudica. / Por ti reinará un orden nuevo” (105), afirma al final el Adalid Polionte, para inmediatamente reclamar también piedad hacia el cadáver del exiliado Polinice y ordenar su entierro, decisión esta que rompe innovadoramente con el ciclo fatal de venganzas y destierros que establecen los referentes griegos¹⁴ y que Arrufat, lanzado a una propuesta utópica de armonía social para la Isla, decide certeramente no incluir en su pieza.

El apoyo de Arrufat a los derroteros sociopolíticos del momento histórico de Cuba se observa en su innovadora concepción de un “orden nuevo” en Tebas basado en la distribución equitativa del patrimonio nacional entre el pueblo, ya que los hipotextos griegos sólo hablaban de la repartición de la riqueza entre los dos hermanos. Asimismo, defiende Arrufat la continuación de dicho “orden nuevo” incluso después de muerto su instaurador. Por otra parte, *LSCT* no duda en condenar la invasión extranjera a Tebas y respeta la referencia griega en la cual los extranjeros son totalmente derrotados por los tebanos. Esto lo coloca, como señala Orlando Rodríguez Sardiñas, “al lado de la Revolución” (129). Para que no queden dudas de su nacionalismo, Arrufat omite la positiva presentación que hace Esquilo del invasor Anfiarao (Anfiarao en Arrufat): “varón prudentísimo,” “hombre justo” (Esquilo 94-95). Arrufat lo vacía de esas cualidades (“Avanza con su escudo vacío,” 60), aunque, como hizo con Capaneo, le coloca motivaciones que oblicua y peligrosamente se asemejan a las del gobernante de Tebas. Como Etéocles, Anfiarao sabe que morirá en la batalla; como Etéocles, Anfiarao “se ocupa demasiado de sí mismo, / . . . se busca en su propio fin, / pero tiene que enfrentar cuerpos ajenos, / dejarlos inertes, para encontrarse” (60). “No es justo / suicidarse mediante la muerte de los demás,” le reprocha Etéocles (60) a Anfiarao sin darse cuenta de que este reproche se revierte contra sí mismo. Del exiliado Polinice, a quien Arrufat, partiendo de Eurípides, le da voz en su texto, recibimos una controlada presentación, la necesaria

para hacerle participar del debate ideológico cubano, lograr un balance en sus contenidos e introducir el componente humano de la trágica experiencia del exilio, tema entonces tabú en la Isla. Es decir que Arrufat, atento a las connotaciones políticas de su texto, no retoma la gran simpatía que se le muestra a Polinice en el hipotexto de Eurípides ni su parcial presentación del exiliado como una pobre víctima de la injusta tiranía y soberbia megalomanía de Etéocles (Eurípides 118-121).

El tan criticado temor del Coro ante la guerra – temor presente ya en Esquilo – no debe verse, en ningún momento, como una manipulación de Arrufat por satisfacer la propaganda imperialista yanqui que presentaba a Cuba como un “pueblo aterrado ante el invasor que se acerca” – según afirman Avila y la UNEAC (UNEAC 14) –, sino como la normal reacción humana de mujeres (esposas, madres, hermanas e hijas) que saben el alto precio en vidas y en integridad física y moral que toda guerra conlleva. De ahí que el texto también nos las presente firmes ante el peligro inminente, y alentando – con más energía verbal que en la versión de Esquilo – a sus hombres a la defensa de Tebas: “Sal y pelea. / Retorna con la tranquila luz del héroe,” le dice el Coro a Háctor (65), y antes había dicho: “¡Batan los escudos! / ¡Toquen las trompetas! . . . ¡Marchen adelante!,” “¡No entregaremos la ciudad a la feroz soberbia!,” “¡Oh, cuánto yo diera / por pelear también!” (43). En última instancia, las principales censuras de la oficialidad cubana a *LSCT* se refieren, como afirma Rodríguez Sardiñas, a elementos que “ya aparecen en el drama clásico, . . . por lo tanto, a quien se acusaba de contrarrevolucionario no era a Arrufat sino al propio Esquilo” (130).

Si las piezas anteriores de Arrufat (con excepción quizás de *Todos los domingos*) se caracterizaban por presentar personajes abstractos e intelectuales, *LSCT* va a significar una notable diferencia¹⁵ al presentar unos personajes que, no obstante su respetable aura mítico-clásica (y para el ambiente cubano, acartonada), muestran una verosímil complejidad y una distintiva individualidad capaz de representar, tanto en lo íntimo como en lo social, los nuevos conflictos generados por la revolución triunfante de 1959.¹⁶ Con excepción de los invasores extranjeros presentados infaliblemente como negativos, los personajes tebanos difícilmente podrían ser clasificados de buenos o malos según esquemas maniqueístas o expectativas oficialistas; ellos encarnan eficazmente un sinnúmero de temas tales como el Derecho, el poder, la justicia social, la distribución equitativa de la riqueza, la guerra civil o fratricida (el cainismo),¹⁷ el exilio forzoso, las alianzas peligrosas, la paz y el futuro de la comunidad, la violencia, el sentido del sacrificio y del

heroísmo, la errátil condición humana, la traición, el fin y los medios de toda empresa humana, la culpa, el odio, la fatalidad, el azar y el sentido de la Historia, la herencia, la maternidad, el miedo y la religiosidad, entre otros posibles. La heteroglosia que resulta de los componentes no-verbales y verbales de *LSCT* hace posible que todos estos temas se presenten y desplacen libre pero orgánicamente dentro de la pieza y cobren, a la luz del contexto cubano posterior a 1959, como dice un verso de José Lezama Lima, su “definición mejor.”

New Mexico State University

Notas

1. Al únicamente leer una obra teatral, un cúmulo importantísimo de información no-verbal que debería llegarnos “a través del recitado, de la interpretación del director y de la realización concreta de la acción,” nos llega “sólo a través de unas acotaciones extremadamente incompletas y lacónicas” del autor (Tomachevski 217). Otra deficiencia de la lectura es que no está condicionada, como debiera, por el ritmo del espectáculo, el cual determina, entre otras cosas, “el grado de tensión en el desarrollo de la acción” (Tomachevski 217).

2. Dichos hipotextos son, fundamentalmente, *Los siete contra Tebas* de Esquilo y *Las fenicias* de Eurípides. Analizo la relación entre estos hipotextos y la pieza de Arrufat en “Heteroglosia y subversión en *LSCT* de Antón Arrufat.” Emilio Bejel relaciona *LSCT* con otro texto griego, la *Antígona* de Sófocles (Bejel, Notas 1-2, 123-124). Según Gerard Genette, hipertextualidad es “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14).

3. Boris Tomachevski entiende por “recitado expresivo” la mímica del rostro y del cuerpo del actor que va acorde con lo que se dice, y por “recitado temático” la reproducción en escena de acciones cotidianas (216).

4. Si bien trasladar mecánicamente hechos de la realidad cubana a la realidad artística de *LSCT* puede dar lugar a, como anota Abilio Estévez, “una lectura empobrecedora” de la obra (861), no puede tampoco descartarse una recepción de la misma a la luz del contexto sociopolítico cubano de la época, recepción vigente aún en 1998 y que el propio Arrufat sugiere al colocar al inicio de su obra un paratexto de Alfonso Reyes con esta propuesta. Para no pecar de un mecanicismo reductor, esta lectura contextual de naturaleza extralingüística debe mantenerse en un plano muy general – y esencialmente metaforizado – de referencias temáticas y formales, y no preocuparse por descubrir correspondencias anecdóticas que resulten, además de mecánicas, innecesarias y hasta falaces, como la sugerida por la UNEAC al relacionar a los invasores de Tebas con “los mercenarios de Playa Girón” (14). Sin embargo, las “condiciones contextuales” tanto “de enunciación” como “de interpretación” (Zavala 6) que operan, respectivamente, sobre la génesis y la recepción de *LSCT* son ineludibles. Tanto este artículo como mi artículo anterior sobre

LSCT, “Heteroglosia...,” abundan en las condiciones contextuales que operaron sobre Arrufat en su confección de esta obra. Si recordamos, además, que “arte e ideología, arte y política, aunque categorías distintas, no pueden verse como procesos absolutamente independientes uno de la otra, con espacios de acción delimitados” (Rivas Rodríguez 49), y que “la literatura no puede estudiarse con olvido de la historia general del país” (Portuondo 21), resulta todavía mucho más imperioso el nivel contextual que opera sobre la recepción de *LSCT*, por su temática claramente sociopolítica y el año crucial (1968) para

la historia de Cuba en que ocurren su escritura y publicación. Para una explicación sobre “el nivel contextual” de una obra teatral, véase Santiago García (112-).

5. De ahí que el Coro le diga a Etéocles lo siguiente: “¡Serás como él [Polinice], víctima de la soberbia! / . . . Recuerda / que hay otros hombres en el mundo” (81).

6. Pocas propuestas artísticas con semejante conclusión – la necesaria desaparición física del máximo gobernante soberbio para el destino mejor de su pueblo – han visto su mayor o menor difusión en Cuba: además de la temprana *LSCT*, están más recientemente el film *Alicia en el Pueblo de Maravillas* (1991) de Daniel Díaz Torres y la puesta teatral *La cándida Eréndira* concebida y dirigida por Flora Lauten y Carlos Celdrán para el grupo teatral Buendía. *LSCT* y *Alicia* sufrieron la censura total. *La cándida Eréndira* ha sabido escapar de la misma al usar una mayor oblicuidad en su mensaje redentor: amparada en la novela corta de Gabriel García Márquez, *Eréndira* propone la necesaria muerte de la desalmada y soberbia “abuela” para la redención de una Eréndira hábilmente referida a la Isla de Cuba con la atrevida inclusión del poema “Isla mía” de Dulce María Loynaz al final de la puesta. Además de la música cubana empleada, son diversas las referencias oblicuas a la circunstancia cubana presentes en la obra, y entre las que destacan los pasajes hábilmente seleccionados de *Cien años de soledad* que se refieren a la tiranía y al sinsentido de un estado de guerra permanente. Además, se debe notar que el término “abuelo” es común referencia a Castro en la Cuba de los 90, como se ve en la canción “Abuelo hizo esta casa” de Pedro Luis Ferrer. Es interesante en la puesta de *Eréndira* que la muerte de la abuela es gestada no sólo por Eréndira, quien se ha mantenido siempre al lado de aquella, sino también por su amante Ulises, que regresa del exilio.

7. Es obvio aquí el vínculo entre esta representación artística y la retórica condicionada por el proceso político posterior a 1959, la cual incluye desde los discursos verbales y gestuales de Castro y su correspondiente imitación por parte del pueblo, hasta los himnos triunfalistas que Etéocles quiere que el Coro les cante a los Adalides. Sobre lo primero anota Zoé Valdés lo siguiente: “Eso tienen nuestros discursos, son kilométricos, y mientras más largos más ininteligibles, menos sentido de existir poseen. Hablar por gastar saliva y a partir del mismo modelo” (209).

8. Sobre los vínculos culturales entre el antiguo campo socialista europeo y Cuba, véase mi artículo “El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar* y *El asalto* de Reinaldo Arenas.»

9. El subrayado es mío. Más adelante en el diálogo, Polinice vuelve a insinuar el carácter demagógico del discurso de su hermano: “¡Hábil Etéocles! Sabes / buscar razones dulzonas” (73) y “¿Qué has dicho en Tebas de mi destierro? / ¿Cómo explicaste esa orden injusta?” (78).

10. La traducción que manejo de Esquilo recoge de forma muy similar este momento: “Ya están aquí; no las palabras, sino las calamitosas y lastimeras realidades” (103). Rodríguez Sardiñas le reprocha a Arrufat el hecho de que sus diálogos estén “demasiado cercanos quizás” a los de Esquilo (130). Sin embargo, Estévez le encuentra un gran valor al lenguaje de *LSCT* cuando dice que Arrufat acude a la tragedia griega “tal vez en busca del mito y porque parece descubrir allí la posibilidad de un experimento verbal,” ya que, según Estévez, eso constituye en última instancia la obra: “sorprendente experimento verbal: texto poético: exaltación de la palabra: la palabra usurpando el lugar de la acción” (863).

11. Sobre la represión oficial contra el teatro cubano, Rine Leal asegura que podría hablarse de un “decenio oscuro” que comenzó en 1965 (197).

12. Sobre *Fuera del juego* de Heberto Padilla, libro que sufrió la misma censura que la obra de Arrufat, Manuel Díaz Martínez afirma igualmente que “era crítico pero no contrarrevolucionario – más bien revolucionario por crítico” (89).

13. Según Díaz Martínez, la explicación oficial sobre la condena a *LSCT* de Arrufat y *Fuera del juego* de Padilla era que existía “una conspiración de intelectuales contra la revolución,” pero “lo que existía era una conspiración del gobierno cubano contra la libertad de criterio. Por aquellas fechas llegaban noticias a Cuba acerca de brotes de intelectuales entre los intelectuales de países del Este, sobre todo de la Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia, y los dueños del poder en Cuba decidieron poner

sus barbas en remojo . . . y curarse en salud" (92). La fecha de "Mayo, 1968" que Arrufat coloca al final de su pieza (105) establece inequívocamente su conexión con esta época. Rafael Rojas resume así la significación de ese año en el ámbito internacional y nacional: "Si tuviera que señalar el año en que se apaga el entusiasmo de la Revolución cubana, elegiría 1968. No sólo porque ese año marca, como ha dicho Jean Baudrillard, una 'catarsis final que parece haber agotado toda la energía revolucionaria de Occidente,' sino porque, para Cuba, es el momento de definición entre un socialismo alternativo, nacional y autónomo, y un socialismo dependiente y ortodoxo, adscrito al bloque soviético" (128), que es el que finalmente se impuso. Con el menoscabo de ese entusiasmo, dramaturgos cubanos tales como Arrufat, José Triana y Virgilio Piñera introducen en sus obras "la perspectiva del que reflexiona sobre el hombre que usa la política," afirma Jesús Barranco (51), pues el cubano se da cuenta de su ceguera "ante los errores de algunos de los hombres que manejan la revolución y de su poder" (Barranco 52).

14. Dejar insepulto el cadáver de Polinice fue la decisión de Etéocles antes de partir a la guerra (en Eurípides) o del senado de Tebas (en Esquilo) contra la cual se rebela Antígona al enterrar al que fue su hermano. Con esto causa la división del Coro (en Esquilo) y su propio exilio (en Eurípides). Se sospecha que originalmente Esquilo terminaba su pieza de forma más armónica socialmente, con el entierro de los dos hermanos en Tebas y las palabras piadosas del Coro hacia ambos, como ocurre en la versión de Arrufat, pero que un poeta del siglo V, inspirado en Sófocles, le añadió el final rebelde de Antígona (Nota 1 en Esquilo 110).

15. Estévez llega a afirmar que *LSCT* "comienza una nueva etapa en la dramaturgia del autor" (863).

16. Este diseño complejo de los personajes de *LSCT* es lo que el crítico y dramaturgo cubano en exilio, Matías Montes Huidobro, haciendo una lectura contextual, considera inaceptable aunque constituya una virtud estética de la obra; en particular, la "humanización" del personaje de Etéocles, o sea, Castro (408). Pero en este texto pluridiscursivo y pluritemático de Arrufat, el "humanizado" personaje de Etéocles resulta ser no sólo un elemento dramáticamente indispensable y dinamizador dentro de la pieza, sino también un eslabón de mejor comprensión de la historia de Cuba. Por sus respectivas propuestas críticas y soluciones formales, *LSCT* de Arrufat, *La noche de los asesinos* de José Triana y *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera, entre otras muchas obras de los años 60, han sido blancos, desde su aparición, de una crítica prescriptiva basada en criterios extraestéticos (fundamentalmente políticos). Esta crítica prescriptiva puede verse, según Dauster, en frases como la siguiente de Román de la Campa a propósito de las obras "absurdistas" de Triana anteriores a *La noche de los asesinos*: "La realidad revolucionaria no se prestaba a ser captada por dichas formas estéticas" (en Dauster, "Visión" 861). Asimismo, frente a los temas del miedo, el vacío y la angustia presentes en *Dos viejos pánicos*, los críticos cubanos de fines de los 60 vacilaron en otorgarle a esta obra "un nivel de representatividad en el reflejo de la nueva sociedad en transformación," según nos informa Raquel Carrió Mendía (878).

17. Para un mayor desarrollo del tema del cainismo en el teatro cubano, véase Montes Huidobro (387-400).

Bibliografía

- Arrufat, Antón. "Profesión de fe." *La Revista del Vigía* 6.2 (1995): 107-110.
- _____. *Los siete contra Tebas*. Premio de Teatro José Antonio Ramos. La Habana: UNEAC, 1968.
- Avila, Leopoldo. "Antón se va a la guerra." *Verde Olivo* 9.46 (1968): 16-18.
- Barquet, Jesús J. "Heteroglosia y subversión en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat." *Anales Literarios* 1.1 (1995): 74-87.

- _____. "El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar y El asalto* de Reinaldo Arenas." *La Palabra y el Hombre* 85 (1993): 119-134.
- Barranco, Jesús. "Artaud y *La noche de los asesinos*." *Encuentro de la Cultura Cubana* 4-5 (1997): 46-52.
- Barthes, Roland. "Semántica del objeto." *Revista de Occidente* 104 (1990): 5-18.
- Bejel, Emilio. "La dirección del conjuro en *Los siete contra Tebas*." *Literatura de Nuestra América. Estudios de literatura cubana e hispanoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983: 123-133.
- Carrió Mendiá, Raquel. "Estudio en blanco y negro: Teatro de Virgilio Piñera." *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 871-880.
- Dauster, Frank. "Visión de la realidad en el teatro cubano." *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 853-870.
- _____. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: SepSetentas, 1975.
- Díaz Martínez, Manuel. "El caso Padilla: crimen y castigo. (Recuerdos de un condenado)." *Encuentro de la Cultura Cubana* 4-5 (1997): 88-96.
- Esquilo. *Los siete contra Tebas*. Trad. Fernando Segundo Brieva Salvatierra. En Esquilo y Sófocles. *Obras completas*. 3ra. ed. Buenos Aires: Librería El Ateneo, 1957: 73-113.
- Estévez, Abilio. "El golpe de dados de Arrufat." En Centro de Documentación Teatral, ed. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Quinto Centenario-Fondo de Cultura Económica, 1992: 861-867.
- Eurípides. *Fenicias*. En su *Tragedias. III. Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Aulide. Bacantes. Reso*. Intro., trad. y ed. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos: 1979: 81-166.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. 1983. 2da. ed. aumentada y reestructurada. Bogotá: La Candelaria, 1989.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Havel, Václav. "Words on Words." *New York Review of Books* (18 enero 1990): 5-8.
- Leal, Rine. "Asumir la totalidad del teatro cubano." [1992]. *Encuentro de la Cultura Cubana* 4-5 (1997): 195-199.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.
- Portuondo, José Antonio. *Capítulos de literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

- Rivas Rodríguez, Jorge. "Aclaración necesaria." *La Gaceta de Cuba* (febrero 1997): 48-49.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando. "Texto del teatro cubano contemporáneo en el contexto revolucionario." En Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba Buffill, eds. *Festschrift José Cid Pérez*. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1981: 125-137.
- Rojas, Rafael. "Entre la revolución y la reforma." *Encuentro de la Cultura Cubana* 4-5 (1997): 122-136.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Trad. Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982.
- UNEAC, Comité Director de la. "Declaración de la UNEAC." En Antón Arrufat. *Los siete contra Tebas*. La Habana: UNEAC, 1968. 7-16.
- Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. México: Planeta, 1996.
- Zavala, Lauro. "Elementos para el análisis de la intertextualidad." *La Colmena* 9 (1996): 4-15.